

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eva Kavalová

Les Salons: Denis Diderot jako kritik umění

Les Salons: Denis Diderot's art criticism

Praha, 2012

Vedoucí práce: doc. PhDr. Václav Jamek

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu mé práce, doc. Václavu Jamkovi, za cenné rady, odborné připomínky a čas věnovaný této práci. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Jiřímu Jančíkovi za ochotu při konzultaci částí práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 23. 7. 2012

.....

Jméno autora/autorky

Abstrakt

Tématem práce je analýza *Salónů* Denisa Diderota, porovnání jejich jednotlivých částí a jejich vývoj. Toto dílo nadále zůstává důležitým pro porozumění umění 18. století. Navíc je také ukázkou osobitého přínosu Diderota jako kritika kombinujícího měřítko estetická, etická a filozofická. Práce věnuje pozornost podmínkám vzniku *Salónů*, ale především se zabývá literární kritikou jako žánrem, který filozof vytvořil a v průběhu let neustále zdokonaloval. Podstatnou část práce tvoří analýza autorova způsobu pojednání o jednotlivých malířích (konkrétně o Greuzovi, Chardinovi a Fragonardovi) a jak se v průběhu doby mnohdy proměňuje.

Klíčová slova

Denis Diderot, Salóny, estetika, mravnost, kritika umění

Abstract

This work focuses on analysis of Denis Diderot's *Salons*, the comparison of their individual parts and their development. These writings are still very important for understanding the art of the 18th century. Moreover, they are also examples of a distinctive contribution of Diderot as critic combining aesthetic, ethical and philosophical scales. The work pays attention to the conditions of genesis of *Salons*, but mainly deals with literary criticism as a genre that the philosopher created and continually improved over the years. An important part is the analysis of author's way of discourse about individual painters (specifically Greuze, Chardin and Fragonard) and how it is often changing over time.

Keywords

Denis Diderot, Salons, aesthetics, ethics, art criticism

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 8 |
| 1. Denis Diderot..... | 9 |
| 2. <i>Literární korespondence</i> | 12 |
| 2.1 Friedrich Melchior Grimm..... | 12 |
| 2.2 <i>Literární korespondence</i> | 13 |
| 3. <i>Salóny</i> | 15 |
| 3.1 Estetika <i>Salónů</i> | 17 |
| 3.2 Kritika umění..... | 18 |
| 4. Diderotovi umělci | 23 |
| 4.1. Jean-Baptiste Greuze..... | 23 |
| 4.2. Jean-Baptiste Siméon Chardin..... | 31 |
| 4.3. Jean-Honoré Fragonard..... | 38 |
| Závěr | 44 |
| Seznam použité literatury..... | 45 |
| Internetové zdroje | 46 |

Úvod

Denis Diderot byl významný filozof 18. století a jeden z průkopníků Osvícenství. Tato bakalářská práce se však zaměřuje na Diderota jako na kritika umění a prostřednictvím analýzy *Salónů*, díla důležitého pro porozumění umění dané doby, chce čtenáře seznámit s Diderotem v roli kritika a s autorovým způsobem pojednání o jednotlivých umělcích.

Úvodní část stručně představí autora, zásadní okamžiky jeho života a důležitá díla jeho tvorby. Druhá část prezentuje počáteční impulsy vzniku *Salónů*, které přišly od Diderotova přítele Friedricha Meltiora Grimma a také revue Literární korespondence, jehož prostřednictvím se jednotlivé kritiky šířily. Třetí část se věnuje obecné charakteristice kritiky umění a celkové estetice prostupující toto dílo. Poslední část pak analyzuje vybrané umělce v průběhu jednotlivých *Salónů* a proměny Diderotova myšlení a pojednání o jejich tvorbě.

Text se opírá zejména o jednotlivé kritiky *Salónů* a poté o francouzsky psané studie na toto téma.

1. Denis Diderot

Francouzský spisovatel a filozof, Denis Diderot, dnes považovaný za jednoho z hlavních představitelů Osvícenství, se narodil 5. října 1713 v Langres. Pocházel z tradiční katolické rodiny, byl vychován v jezuitské škole a sám se měl stát knězem. Protože se však nakonec rozhodl tuto dráhu opustit, utekl z domu do Paříže, kde se živil jako soukromý učitel a naplno se také začal věnovat práci filozofa a spisovatele. Psal např. články do časopisu *Mercure de France* o matematice, fyzice, výtvarném umění a starověku a také překládal díla anglických autorů (např. Shaftesburyho).

Dalo by se říci, že setkání s jinými osobnostmi a mysliteli 18. století zanechala stopy v Diderotově tvorbě – v jeho prvních osobních dílech byl pro něj vzorem Voltaire, dokladem jsou jeho *Filozofické myšlenky* (*Les pensées philosophiques*, 1746) a inspiraci četbou anglického romanopisce Sterna zase nalezneme v *Jakubovi fatalistovi* (*Jacques le fataliste*, 1765, poprvé vycházel v podobě fejetonů v *Literární korespondenci* mezi lety 1778–1780).

Jedno ze setkání, které pak výrazně ovlivnilo, ba dokonce změnilo jeho život, je to s matematikem d'Alembertem. Společně se podíleli (Diderot jako ředitel v letech 1747–1765, d'Alembert jako autor předmluvy – *Discours préliminaire*) na projektu *Encyklopedie*¹, díla shromažďujícího veškeré vědomosti dané doby a zastupujícího vlastně celé století osvícenské filozofie. Na sepsání a vydání tohoto díla se podílel kolektiv okolo téměř 200 autorů (např. Voltaire, Rousseau, Jancourt, Daubenton, sám Diderot napsal kolem 1000 hesel). Celkově obsahovala *Encyklopedie* více než 70 000 hesel a přibližně 2800 rytin. Vycházela v letech 1751–1772 a to jako 17 svazků textu společně s 11 svazky ilustrací.

Tento ohromný slovník ovšem nebyl jedinou náplní Diderotovy práce. Pokračoval i v psaní dalších děl, která nebyla kritikou vždy všele přivítaná. V roce 1748 se objevil román *Upovídáné šperky* (*Les bijoux indiscrets*), který je obrazem

¹ Celým názvem *Encyklopedie aneb Výkladový slovník věd, umění a řemesel* (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*).

milostného života a mravů na královském dvoře, to vše sice v lehčím žánru, ovšem se zcela jasně namířenou kritikou. V roce 1749 Diderot napsal spis *List o slepících pro potřebu těch, kdož vidí* (*La lettre sur les aveugles*), ve kterém rozvíjí své materialistické teorie a satiricky nahlíží na společnost. Tady však filozof narazil na tvrdou cenzuru, jaká byla v té době. Ve vyhrocené situaci v roce 1749 (rozhořčení všech kvůli zavedení nových daní po Sedmileté válce, protesty a také následné zatýkání) ani Diderot neunikl vězení ve Vincennes, stejně jako další učenci. Ale ihned po propuštění z vězení, za necelé tři měsíce, se opět pustil do práce na rozpracované *Encyklopedii* i dalších dílech, která pak někdy publikoval pod pseudonymem, aby se znovu nedostal do vězení.

Mohli bychom pokračovat ve výčtu jeho děl, ale zmiňme alespoň ta nejdůležitější: 1753 – *Myšlenky o výkladu přírody*, 1757 a 1758 – divadelní hry *Nemanželský syn a Hlava rodiny* (*Le Fils naturel, Le Père de famille*), které představují žánr tzv. měšťanského dramatu (*le drame bourgeois*), 1759–1781 – *Salóny*, které vycházely co 2 roky a kterými se budeme podrobně zabývat níže, 1760 – první verze *Jeptišky* (*La Religieuse*), která se své ucelené podoby dočká až ve vydání v roce 1796, tedy až po Diderotově smrti, 1773 – *Herecký paradox*, a 1823 – *Rameauův synovec*, jehož historie vydání je velmi spleť (dialog byl sepsán mezi lety 1762–1773, ale po smrti filozofa byly spisy poslány carevně Kateřině II., následně uloženy v Německu, kde je překládal např. Goethe. Z originálního Diderotova spisu vznikla kopie a první francouzské vydání až v roce 1823).

Jak již názvy děl samotných předesílají, Diderotův přínos nalézáme nejen v románech a divadelních hrách, kritizujících tehdejší poměry a mravy, ve filozofických dílech zdůrazňujících jeho materialistické pojetí světa, ale také v různých statích, kterými přispěl k uznání estetiky jako vědecké disciplíny. Ačkoli měl Diderot poměrně hodně práce a téměř neustále něco psal a vydával, svůj život prožil ve víceméně nuzných poměrech. Ovšem i to odpovídalo jeho vztahu k penězům:

„Peněz si necením ani za fa[c]ku. Dávám je a nežádám, aby mi je vrátili; při jejich příjmu nevystavuji potvrzení. Nedovedu připisovat význam těmhletě hloupostem. Vracím i těm, kdo na vrácení nemají nárok, nedávám podpisovat směnky svým dlužníkům; a neruší mě to ve spánku ani jako věřitele, ani jako dlužníka. Doposud jsem se proto cítil jen líp ve styku s řádnými lidmi, a jestliže jsem u darebáčků přišel o peníze, alespoň jsem nebyl oloupen o klidný spánek.“²

Svou prací a osobitým stylem si ale získal mnohé obdivovatele. Takže když se rozhodl prodat svou knihovnu, aby měl věno pro dceru, odkoupila nakonec za 16 000 livrů a roční rentu tuto sbírku knih ruská carevna Kateřina II. Ruská panovnice byla Diderotovou příznivkyní již dříve, dokonce mu v roce 1762 nabídla, aby práci na *Encyklopedii* dokončil v bezpečí v Petrohradě. To ovšem bylo již v době, kdy přesun projektu z Francie nepřicházel v úvahu – textová část již byla hotová, hesla seřazená a největší odpůrce, řád jezuitů, už neexistoval. V roce 1773 ale pak Diderot přijal osobní pozvánku panovnice a sám se vydal ji do Petrohradu navštívit. Jeho zdravotní stav však již nebyl nejlepší a dlouhá cesta a pobyt na severu mu také příliš neprospěly, což se projevilo hned po návratu zpět do Francie.

Denis Diderot zemřel v létě 1784, v paláci maršála de Bezons, jehož nájem platila Kateřina II., která filozofa stále měla velmi v oblibě. Nicméně ve své době nebyl vždy nejoblíbenější, mnozí u něj viděli i jisté negativní rysy např. „skandální pověst ateisty a materialisty“³, nebo „[...] i další nepopiratelné aspekty autorovy osobnosti a jeho děl. Především jeho záliba v mystifikaci.“⁴ Dnes však tento autor patří mezi významné evropské osobnosti a velké literáty.

² BILLY, André. *Život Diderotův*, s. 207.

³ BILLY, André. *Život Diderotův*, s. 293.

⁴ Ibid.

2. Literární korespondence

2.1 Friedrich Melchior Grimm

Friedrich Melchior Grimm se narodil roku 1723 v Německu, v Řezně (Regensburg). Studoval literaturu, historii a právo na Universitě v Lipsku. Poté se stal vychovatelem syna hraběte Schönberga, se kterým také poprvé odjel do Paříže. Zde se začal stýkat se spisovateli a učiteli jako byli např. d'Alembert, Rousseau a také Diderot. Jako člen kroužku okolo barona d'Holbacha⁵ pak také v roce 1753 začal psát a redigovat *Literární korespondenci*, která jej asi nejvíce proslavila.

Ještě před tím, než se 20 let věnoval *Literární korespondenci*, angažoval se ve společenských sporech především na poli hudby. „Querelle des Bouffons“, propuknuvší v roce 1752, rozdělila společnost na dva tábory – zastánce barokní opery francouzské (např. skladatele Jeana-Philippa Rameaua) a zastánce jednodušší a lehčí opery italské tzv. opery buffy (např. filosofa a skladatele Jeana-Jacquesa Rousseaua). Svůj postoj, odrážející také názory mnohých současníků vyjádřil Grimm v *La Lettre sur Omphale* (1752) a také v polemice *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* (1753), kde se staví jasně na stranu opery italské, neboli „na stranu královninu“.⁶ Tato polemika byla jeho prvním velkým úspěchem v Paříži a sjednotila příznivce italské hudby. Celý tento spor byl nejen hudební, ale také literární a předznamenal úpadek tradičního „přetíženého“ stylu opery a naopak vzestup opery komické ve francouzské hudbě.

Během své kariéry si vydobyl důležitou roli v pařížské i evropské literární společnosti. Patřil mezi ty nejlépe informované, a to především díky svým přátelským vztahům s osobnostmi – spisovateli, mysliteli – své doby (Diderot,

⁵ Paul-Henri Thiry, Baron d'Holbach byl filozof, překladatel a významná osobnost francouzského osvícenství. Ve svých filozofických spisech rozvíjel materialismus a determinismus, ze kterých vycházel při svých polemikách proti náboženství a utilitarismu. Sehrál také důležitou roli v pařížské společnosti – hostil úzký kruh intelektuálů a podílel se na sponzorování *Encyklopedie* a mnohých jiných prací, které vytvořily ideologický základ Francouzské revoluce.

⁶ „Le coin de la reine“ byl veden J.-J. Rousseauem, Grimmem a Diderotem, na druhé straně „le coin du roi“ měl vůdce v d'Alembertovi.

d'Holbach, Mme d'Épinay⁷, Helvétius⁸ aj.). Když Grimm opustil *Literární korespondenci*, hodně cestoval po Evropě (Rusko, Německo, Dánsko, Itálie, Prusko, atd.) a stal se jakýmsi prostředníkem v kulturních vztazích mezi Francií a dalšími evropskými státy. Jeho osobní korespondence je obrovská, dopisoval si jak se svými přáteli (Diderot, Voltaire, ad.), tak s panovníky (Kateřina II., Fridrich II., Jindřich, princ pruský, ad.) a jinými osobnostmi.

V roce 1793 pak definitivně odjel z Paříže a uchýlil se do Gothy, kde nakonec zemřel v roce 1807.

2.2 Literární korespondence

Literární korespondence (v originále *Correspondance littéraire, critique et philosophique*) patří asi k tomu nejlepšímu, co Grimm ve své široké korespondenci sepsal. Jedná se o ručně psané zprávy, deníky⁹, které Grimm ještě s dalšími přáteli (mezi nejvýznamnější patřil Diderot) začal šířit v roce 1753.

„Diderotova spolupráce s *Literární korespondencí*, kterou Grimm převzal po bývalém jezuitovi Raynalovi¹⁰, začala v roce 1757 článkem o La Touchově *Ifigenii na Tauridě* a skončila roku 1772 několika řádky o Turpinových *Dějinách siamského království*. v rozmezí těchto patnácti let dodal Filozof příteli na čtyřicet kritických článků pojednávajících o literatuře, divadle, filozofii, dějepisu, politice, malířství, architektuře atd., a nadto i *Jeptišku*, *Jakuba fatalistu*, *Rameauova synovce* a *Salóny*.“¹¹

Grimm nejen sepisoval většinu obsahu revue, ale také ji nechával opisovat a tím, že šlo o jakoby osobní korespondenci, dvakrát měsíčně zasílanou v diplomatických zásilkách předplatitelům, tato svým způsobem ilegální revue unikala cenzuře. Proto je v ní možné najít někdy i docela tvrdou a přímou kritiku. Celkem měla patnáct předplatitelů, mezi které patřili např.: Fridrich II., královna

⁷ Mme d'Épinay – vzdělaná žena, návštěvnice literárních salónů, ráda přemýšlela a diskutovala o filozofii a morálce, s Grimmem měla velmi blízký vztah.

⁸ Helvétius – francouzský filozof německého původu, spolupracoval na Encyklopedii, zastáncem utilitarismu a materialismu, který hájil víru, že všichni lidé jsou stejní, nebo jsou si v zásadě podobní.

⁹ přeloženo z originálního un journal manuscrit.

¹⁰ Raynal ji vydával pod titulem *Nouvelles littéraires*.

¹¹ BILLY, André. *Život Diderotův*, s. 175.

švédská Luisa Ulrika Pruská, Kateřina II. Veliká, Leopold II., Kristián IV., vévoda florentský, vévoda falcko-zweibrückenský, a další. Revue většinou obsahovala recenze nových divadelních her, hudebních představení a nových knih, stejně jako komentáře módních výstřelků a nespravedlností, které byly bohužel běžné – prostě vše, co se v pařížské společnosti zrovna dělo. Samozřejmě také *Salóny*, jako recenze výtvarného umění.

V *Literární korespondenci* se poprvé dostaly do rukou vybraných čtenářů některé z Diderotových děl, nejen *Salóny*, ale také *Jakub fatalista* a *Jeptiška*. I proto se třeba se zmíněným *Jakubem fatalistou* širší francouzské publikum setkalo až v roce 1796, ačkoli jeho němečtí sousedé mohli číst přeloženou verzi už pomalu 20 let (v roce 1775 přeložil a vydal část románu Schiller).

V době, kdy Grimm nebyl zrovna v Paříži, Diderot „[...] vyplňoval její [Literární korespondence] větší část, shromažďoval pro ni základní údaje, dával pořizovat opisy a ty posílal předplatitelům; byla to pěkná dřina.“¹² V roce 1773, kdy Grimm odešel z vedení *Korespondence*, se této práci ujal jeho sekretář, Jacques-Henri Meister. V této podobě pak revue vycházela až do roku 1813. v minulosti byla *Literární korespondence* vydávána i knižně, ovšem tyto edice byly většinou neúplné (např. edice Maurice Tourneuxe z let 1877–1882), především proto donedávna nebylo toto téma studováno systematicky.¹³

¹² BILLY, André. *Život Diderotův*, s. 177.

¹³ Otázkou komplexnosti studia těchto písemností se např. zabývalo v roce 1978 kolokvium v Saarbrückenu, vedené Jeanem Varlootem, odborníkem na Diderota a Jochenem Schlobachem, odborníkem na Grimma.

3. Salóny

Salón se vžil jako pojmenování pro setkání lidí, intelektuálů, kteří diskutují o nejrůznějších tématech, např. literární salóny byly v 18. století také velmi oblíbené. Salóny, kterými se zabýváme my, byly vlastně výstavy Královské akademie malířství a sochařství¹⁴, které se konaly každé dva roky a od roku 1737 se přesunuly do Čtvercového salónu v Louvru¹⁵, podle něhož také dostaly pojmenování. Tyto výstavy se pořádaly již od 17. století.

Pojetí umělecké kritiky jako deklamace, k nimž Diderotovi nabízel mnoho podnětů např. Greuze, se objevilo již dávno:

„Domnívám se totiž, že prvním známým kritikem malířství vůbec byl Filostratés, alexandrijský řečník, jehož díla popisující obrazy se dochovala až po naše časy. Nalézáme v nich onu familiární naléhavost, v níž jako bychom už poznávali rétora Diderota ve chvílích, kdy bere čtenáře za knoflík u kabátu, vysvětluje mu, sděluje mu, sděluje mu svůj zápal pro věc, přemlouvá ho a přesvědčuje.“¹⁶

Vůbec první recenze Salónů se v *Literární korespondenci* objevila v roce 1753. To byly ještě pouhé útržky. *Salón* z roku 1755 se bohužel nenašel a další vydání, o dva roky později bylo velmi stručné, jednalo se vlastně o reprodukci Diderotových názorů na výstavu, kterou Grimm zaznamenal. Někteří badatelé, jako např. Assézat¹⁷, však nesouhlasí s tím, že by se v těchto prvních *Salónech* Diderotovy názory vůbec objevovaly:

„Nebyl to Diderot, kdo měl vliv na Grimma a využíval ho, nýbrž Grimm využíval Diderota. Možno vzít do slova a do písmene tato Diderotova slova (*Salón* z roku 1765): ‚Jestliže mám jisté promyšlené vědomosti o malířství a sochařství, vděčím za to vám, milý příteli.‘ Neboť v zájmu *Korespondence* Grimm učil Diderota řemeslu uměleckého kritika. Žák brzy předčil

¹⁴ Académie royale de peinture et de sculpture.

¹⁵ Salon carré du Louvre.

¹⁶ PIJOAN, José. *Dějiny umění* / 8. str. 39.

¹⁷ J. Assézat spolupracoval na edici Œuvres complètes s M. Tourneuxem v letech 1875–1877.

mistra, nicméně fakt je, že jemu vděčí za první kroky, za uvedení do světa umělců, kteří mu později umožnili hlouběji proniknout do tajů řemesla.“¹⁸

Beze sporu však můžeme říct, že *Salóny* psané Diderotem pak vycházely v letech 1759–1781. v tomto období jich nalezneme 9 – *Salón 1759, 1761, 1763, 1765*, následovaný „*Úvahami o malířství*“, 1767, zahrnující „*Satiru proti luxusu jako v Persii*“¹⁹, 1769 se „*Stesky nad mými starými domácími šaty*“²⁰, které někdy bývají považovány za úvodní text *Salónu*, *Salón 1771*, který vyvolává pochybnosti o původnosti a autorství (má se za to, že Diderot napsal pouze část)²¹, 1775, obsahující „*Rozptýlené myšlenky o malířství, sochařství, architektuře a básnictví, k doplnění Salónů*“, které vyšly v roce 1777,²² a poslední *Salón 1781*. V letech 1773–1774 byl Diderot na své cestě do Ruska a proto v tomto roce *Salón* nese-psal, v roce 1779 pak vydává „*Úvahu o vládě Claudiově a Neronově*“²³. Texty postupně nabíraly na objemu – vrcholem jsou nejobsáhlejší *Salóny 1765 a 1767*, od roku 1769 pak zase naopak jejich rozsah klesal.

„Texty *Salónů* oslnily Goetha, byly přímou inspirací pro Baudelaira a vytvořily svébytný literární žánr. Co se týče umění, Diderot neměl k dispozici příliš mistrovských děl, o kterých by mohl psát, ale byl přinucen popisovat díla vzdáleným čtenářům: potřeboval proto vytvořit „malebný“ jazyk, prospěšný i pro jeho spisovatelské umění. Tak kritizoval akademismus a galantní umění, objevil linii a barvu.“²⁴

První tři *Salóny* (tj. z roku 1759, 1761, 1763) spojuje fakt, že Diderot se v nich uchyluje spíše ke spontánní kritice, přímo a otevřeně se obrací na přítele Grimma

¹⁸ BILLY, André. *Život Diderotův*, s. 178.

¹⁹ *Satire contre le luxe à la manière de Perse* (překlad autorky této práce).

²⁰ *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (překlad autorky této práce), v *Salónu* s podtitulem „*Fragment du Salon 1769*“.

²¹ Např. práce Elsy Marie Bukhdalové z roku 1967 – „*Diderot est-il l'auteur du « Salon » 1771 ?*“, publikováno v *Revue Romane*, která srovnávací metodou našla shodu mezi předchozími *Salóny*, psanými Diderotem, a „poznámkami“ („parenthèses“) v tomto *Salónu*. Oproti tomu sama kritika, čili hlavní text („texte“) vykazuje známky odlišnosti. Připomeňme, že v této době byl Diderot vedoucím *Korespondence*.

²² *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie; pour servir de suite aux Salons*.

²³ *Essais sur les règnes de Claude et de Néron* (překlad autorky této práce).

²⁴ „Les textes des Salons ont ébloui Goethe, inspiré directement Baudelaire, créé un genre littéraire à part entière. En matière d'art, Diderot n'a guère eu de chefs-d'œuvre à se mettre sous la plume, mais il a été obligé de décrire les œuvres pour des lecteurs lointains : il lui a fallu créer un langage « pittoresque », bénéfique pour son art d'écrivain. Il a ainsi critiqué l'académisme et l'art galant, découvert la ligne et la couleur.“ (Denis Diderot. Larousse).

a jednotlivými připomínkami a názory hodnotí díla. Ten první nám pak poskytuje jen několik málo údajů o zavěšených plátnech – o tom také svědčí velké množství prezentativů, které používá (třeba „Je tu Podobizna maršála d’Estrées“, „od Restouta tu mají Zvěstování“, „od jednoho Lagrenéa tu je Nanebevzetí Panny Marie“²⁵ aj.). Postupně roste jak hloubka myšlenek a uměleckých reflexí, tak i rozsah, který je v *Salónu 1767* až třicetkrát obsáhlejší než v tom prvním. Jasně z toho vyčteme, že Diderot se také postupně učil, jak tento žánr pojmout a jak vytríbit svůj styl kritika umění. Výhodou bylo, že při psaní měl poměrně velkou svobodu ojedinelého kontextu produkce i percepce – důvěrný charakter dopisu určeného příteli, respektive vzdáleným předplatitelům. Diderot se zde musel také vypořádat se dvěma protichůdnými publiky, s jedním známým, ačkoli poměrně vzdáleným, ale i s tím pomyslným a prozatím nereálným publikem v budoucnu.

To, co ho na výstavách přitahovalo a co oceňoval, byl fakt, že Salóny byly určené široké veřejnosti bez ohledu na původ, či majetek. „Oceňuje zde umění, které se obrací ke všem, velkou malbu, která konfrontuje veřejnost se základními otázkami běžného života.“²⁶ Diderota zajímal i názor publika, v některých *Salónech* to najdeme vyjádřeno, např. 1763, Greuze – „Někteří tvrdí, že [...]“, „Říkají také, že [...]“, Namítají také, že [...]“²⁷. Nesmíme ovšem zapomínat, že *Salóny* byly pro Diderota možností, jak se neustále cvičit ve stylu a hlouběji rozvíjet tento žánr.

3.1 Estetika *Salónů*

Diderot se o teorii krásna zajímal ještě dříve, než vůbec začal sepsávat své teoretické statě, či kritiky. Především článkem „Krásno“ v *Encyklopedii*, který „[...] navrhuje takto nazývat vše, co v nás vyvolá pocit souvislosti, co se vepíše v našich očích a naší mysli do systému vztahů, vše, co dává smysl naší zkušenosti a přináší

²⁵ DIDEROT, Denis. *O umění*, str. 269, 271.

²⁶ „Il y apprécie un art qui s’adresse à tous, une grande peinture qui confronte le public aux questions fondamentales de la vie en commun.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*. Préface de Michel Delon, s. 13).

²⁷ DIDEROT, Denis. *O umění*, s. 284, v orig. „Il y en a qui disent que [...]“, „Ils disent aussi que [...]“, „On dit encore que [...]“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, s. 93).

řád materiálnímu světu.“²⁸ Také však hned dodává, že nazývat něco krásným záleží na úhlu pohledu, tudíž je to krásno relativní a nemusí to nutně být krásno opravdové, reálné.

Důležitý přelom a především rozvoj Diderotovy estetiky ale přichází až se *Salóny* a „Úvahami o malířství“. V této příloze k *Salónu* 1765 „hlásá svobodu umělcova projevu a zdůrazňuje prvořadost lidských citů a vášní. Nemá sice na estetiku žádné originální názory, ale geniálně popisuje díla, přičemž nachází nové literární formulace, které čtenáři dokážou více přiblížit svět malby.“²⁹ Pouze konfrontace člověka s uměleckým předmětem v něm může vyvolat estetickou zkušenost (pokud budeme souhlasit s tím, že krásno je spíše záležitost citová, než rozumová, a že jeho kvality a vnímání jsou relativní). v tomto ohledu se neshodl třeba s Rousseauem, který tvrdil, že umění obecně a divadlo zvláště vůbec nevedou k pokroku, ba naopak utvářejí neustále rostoucí nerovnost, protože nerozšiřují představu ctnosti, ale šíří nebezpečné vášně.

„Jestliže *Salóny* tvořily mezník své doby, pak dnes tvoří historii – úžasně spojující zvláštní a obecné svým estetickým soubojem se vzdáleností (ať už fyzickou, tak časovou).“³⁰

3.2 Kritika umění

Diderot je zakladatelem moderní kritiky umění a není proto divu, že je pro své následovníky, a to nejen kritiky, vzorem a inspirací – zmiňme třeba Michel Foucaulta, Philippa Sollerse, Milana Kunderu, nebo Jeana Starobinkého. Současná kritika se více soustřeďuje na zprostředkování a vysvětlení díla, než na jeho

²⁸ „[...] proposait d'appeler tel tout ce qui contient en soi de quoi réveiller en nous l'idée de rapports, ce qui s'inscrit à nos yeux, à notre esprit dans un ensemble de relations, ce qui donne sens à notre expérience et apporte de l'ordre dans l'univers matériel.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, Préface de Michel Delon, s. 10).

²⁹ CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění: Přehled filozofie a historie umění a kritiky*, str. 37.

³⁰ „Si les *Salons* faisaient alors date, ils font aujourd'hui l'histoire – alliant merveilleusement le particulier et l'universel par leur duel esthétique contre la distance (aussi bien physique que temporelle).“ (CARRIER-LAFLEUR, Thomas. 2009).

zhodnocení. Naproti tomu Diderot měl, vedle zprostředkování a vysvětlení, velký zájem na tom, aby dílo posoudil a ohodnotil jej podle jistých kritérií, zamyslel se, zda námět vůbec stojí za zobrazení a co přesně znamená. Ve svých kritikách dbal hodně na morálku, čímž naplňoval i svůj etický záměr učinit člověka lepším – jak malíře, tak čtenáře. V tomto případě příkládá důležitost dojmu, smyslům, emocím a potěšení (Carrier-Lafleur, 2009).

Je poměrně obtížné nalézt v textech *Salónů* jednotný vzorec. Jak jsme již řekli, Diderotův styl se postupem času měnil a tříbil. S přihlédnutím k celkovému smyslu textů, můžeme však charakterizovat jistou strukturu. V první řadě text sestával z popisu, ať už obrazu či hudebního díla a ztvárněním tohoto umění prostřednictvím slov. Za druhé zde nalezneme snahu provést čtenáře po *Salónu*, ukázat mu díla a v neposlední řadě je také kriticky zhodnotit a posoudit.

V Diderotových textech najdeme ekfrasis, pojem známý již z antické rétoriky, kde se používal k podrobnému popisu věci, osoby či zkušenosti a jako žánr chvalořečí. Ovšem v jeho filozofickém podání jde o detailní, terminologicky velmi přesné a kompletní popisy uměleckých děl, které nejsou vždy pochvalné a lichotivé. Samozřejmě že i ony přesné popisy se mnohdy skrývají pod metaforami, ale pořád mají stejný účel a to zobrazit předměty přímo před očima čtenáře. Diderot však nechce pouze napodobit daný obraz, ale chce jít ještě dál a jako by znovu namalovat tu kterou malbu a jednoduše umožnit „vidět“ celý proces vzniku díla. Pokud se mu obraz nelíbí, neváhá jej „přemalovat“ podle své chuti a vkusu a s tímto ideálním vzorem pak srovnává původní dílo. Tento rétorický prostředek, hypotypóza, je pak dále dokreslován a podporován dalšími metaforami, alegoriemi a srovnáními, které dotvářejí celkový „obrazový“ vjem.

To vše zapadalo do konceptu *ut pictura poesis* (neboli jak je malba, tak je i poezie), výroku poprvé použitého Horatiem v jeho *Umění básnickém*. Diderot do svých popisů, vedle poezie a malířství, zahrnoval i hudbu, respektive slova spjatá s

hudbou. Nejenom mnohými slovesy slyšení, kterých společně se slovesy vidění nalezneme opravdu mnoho, ale i přímými hudebními evokacemi:

„Některé barvy prý spolu ladí, jiné se tloučou; je to pravda, rozumíme-li tím, že některé se dobře k sobě hodí a jiné se zase tak odrážejí na pozadí druhých, že ani vzduch, ani světlo, tyto dva harmonizující prvky, nás s jejich bezprostřední blízkostí nemohou smířit. Jsem dalek toho, abych v umění převracel barevnou stupnici duhy. Duha je pro malířství totéž, co generální bas pro hudbu; [...].“³¹

K hodnocení umění, k souhlasu, či nesouhlasu, potřebujeme většinou ještě jiný názor. Aby Diderot takovou pluralitu úhlů pohledu zaručil, volil často formu dialogu. Psát text, ještě dopis, jako rozhovor, nebylo v dobových člancích zvykem, ani publiku se leckdy tento styl příliš nezamlouval. Ovšem na druhou stranu, zde Diderot ukázal, jak účelně a nenuceně kritický text využít k tomu, aby přímo poukázal na spolupráci s přítelem, či oblibu umělce, k tomu používá oslovení, deiktika, atd. Konkrétně se pak obrací na malíře (např. na Louthourbourga v *Salónu* 1765³²), na Grimma (kromě četných oslovení zmiňme např. dialog, ve kterém se Diderot ptá přítele, co soudí o Fragonardově obraze v *Salónu* 1765, ale vlastně příteli vkládá do úst své myšlenky ³³), na svá budoucí vnoučata (*Salón* 1767, v kritice o Michelu van Loovi):

„Můj rozmilý filozof, vždy mi budete cenným svědkem přátelství s umělcem, vynikajícím umělcem a nadto vynikajícím člověkem. Ale co řeknou má vnoučata, až budou porovnávat má smutná díla s tímto směřícím se, roztomilým, zženštilým a starým koketou? Děcka, upozorňuji vás, že to nejsem já.“³⁴

Obrací se také přímo na návštěvníky výstavy, potažmo na čtenáře (např. *Salón* 1763, v kritice o malíři Deshaysovi): „Pokud bych si měl v *Salónu* vybrat nějaký obraz,

³¹ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 391.

³² DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 145.

³³ DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 154–155.

³⁴ „Mon joli philosophe, vous me serez à jamais un témoignage précieux de l'amitié d'un artiste, excellent artiste, plus excellent homme. Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 253).

tady je ten můj; svůj najděte. Jistě tu najdete obrazy umnější, možná dokonalejší; kouzelnější, to chci vidět. [...] Z vašich připomínek si nic nedělám a držím se svého výběru.“³⁵

Celá kritika vychází z toho, co Diderot vidí, či ze způsobu, jakým na obraz, sochu, umělce nahlíží. V textu to také velmi často najdeme expresivně vyjádřeno: „on voit“, „voyez“, nebo „voilà“ jsou velmi často užívané výrazy, které nás ještě více nabádají k vidění viděného. U zrodu kritiky umění jako literárního útvaru jistě vyvstávalo mnoho otázek, třeba jaký by vlastně text měl být, co by přesně měl obsahovat, jaký žánr nejvhodněji využít, budou vůbec prostředky literatury dostatečné, aby přenesly obraz do textu? Filozof si mimo jiné také pomohl tím, že využil nejen všemožných řečnických prostředků, ale také různých žánrů, jejichž spojení pak vytvořilo poměrně úzký vztah mezi realitou (tím, co opravdu viděl) a fikcí (tím, co k danému popisu přidává). Fikce ale pořád zůstává oporou, která by bez prvotního vidění nebyla k ničemu. Z této své role se odchyluje snad jen ve dvou případech, v nichž poetický příběh dotváří a umocňuje námět obrazu. Jde o *Salón 1763*, kde v kritice věnované Vernetovi najdeme vyobrazení o Prométheovi a o *Salón 1765* a Fragonardův obraz *Velekněz Koresos se obětuje pro Kallirhoe*, kde:

„[Diderot] postupuje, jako by obraz neviděl, nýbrž jako by se mu po dni, během něhož četl Platona, zdál sen. Jeho recenze je vlastně vylíčením tohoto snu příteli (Grimmovi). Diderot se ve snu ocitl v Platonově jeskyni a důmyslné peripetie vedou k tomu, že sen vytvoří obraz identický s Fragonardovým plátnem, což – recipročně – znamená, že se obraz sám podobá snu, [který] líčí, co se stalo před scénou vyobrazenou Fragonardem. Znalost předcházejícího děje, sdělená čtenáři, umožňuje správně pochopit smysl a význam malovaného obrazu, který přesně odpovídá závěrečné scéně snu.“³⁶

Důvod, proč by kritika měla být co nejlepší nejen svým obsahem, ale také formou a stylem, je otázka budoucnosti a budoucích pokolení. Jistá nesmrtelnost,

³⁵ „Si l'on me donne à choisir un tableau au Salon, voilà le mien; cherchez le vôtre. Vous en trouverez de plus savants, de plus parfaits peut-être; pour un plus séduisant, je vous en défie. [...] Je me moque de toutes vos observations, et je m'en tiens à mon choix.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 79).

³⁶ CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění: Přehled filozofie a historie umění a kritiky*, str. 37–38.

kterou umělecká díla umožňují, je v zájmu nejen filozofa a spisovatele, ale také samotného malíře (Carrier-Lafleur, 2009).

„Diderota neodlišuje ani tak to, že přerušuje přehlídky pláten dialogy, povídkami, sny, procházkami či životopisnými důvěrnostmi, ani že porušuje lineárnost vyprávění, ale že z těchto stylistických cvičení dělá intelektuální metafory.“³⁷

³⁷ „Ce qui distingue Diderot, ce n'est pas tant d'interrompre le défilé des toiles par des dialogues, des contes, des rêves, des promenades ou des confidences biographiques, ce n'est pas de rompre la linearité d'un récit, c'est de faire de ces exercices stylistiques des métaphores intellectuelles.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*. Préface de Michel Delon, str. 22–23).

4. Diderotovi umělci

V rozpětí let 1759–1781, ve kterých jednotlivé Diderotovy *Salóny* vycházely, bylo mnoho umělců, jak malířů, tak sochařů, podrobena poměrně přísné filozofově kritice. Někteří detailněji než jiní. Už při zběžném prolistování si lze povšimnout, že jistá jména se vyskytují téměř v každém *Salónu*, po hlubším začtení pak zjistíme, že Diderot měl zajisté své oblíbené umělce, na něž nedal dopustit a nešetřil slovy chvály (např. Chardin).

Dvacet dva let je však dlouhá doba a za tento čas autor vytříbil styl svého literárního žánru a vyspěl také ve svých názorech a pohledu na umění jednotlivých malířů. Takovýto přechod a vývoj lze jednoznačně pozorovat v kritikách věnovaných dílům malíře Jeana-Baptista Greuze, o kterém podrobněji pojednáme dále. Mezi další často pojednávané malíře patří také Joseph Vernet. V kritikách věnovaných tomuto umělci bouřek a přírody se Diderot zabývá tématy a otázkami souvisejícími obecně s malířstvím, trhem s obrazy, jejich kvalitou a samozřejmě také otázkami, jak dobře rozvíjet metodu a argumentaci literární kritiky. Za vyústění těchto teoretických myšlenek a zásad dobře napsané literární umělecké kritiky pak můžeme považovat např. kritiku na Jeana-Honorého Fragonarda v *Salónu* 1765.

Nyní se tedy věnujme některým důležitým umělcům Diderotových *Salónů*. Přesněji, zaměříme se na již jmenované malíře Greuze, Chardina a Fragonarda.

4.1. Jean-Baptiste Greuze

Jean-Baptiste Greuze žil v letech 1725–1805, během kterých stihl „získat cenné a bohaté zkušenosti a vytvořit působivá díla“³⁸. Malíř se obracel k situacím z každodenního a venkovského života, v divadlech označovaných jako plačtivý žánr (Pijoan, 1981). Komediólní rys, který u něho také najdeme, byl typický pro celé století, ať už v literatuře, s Marivauxem a jeho dramaty, tak v malířství, které také

³⁸ PIJOAN, José. *Dějiny umění* / 8, str. 39.

upřednostňovalo vše dekorativní, ukryvající pravdu o osobách a o jejich životě pod převlečení a přetvářku. „[...] i zde převládá předstírání nad skutečností. A anekdota nad malířstvím. Neboť malířství, jak se říkalo už před Greuzem i po něm, je umění němých věcí, umění mlčenlivé, a Greuze, mravokárce, hovoří.“³⁹

Mezi další charakteristické rysy 18. století patří erotismus, s nímž se setkáváme v další části Greuzově díla. Svědectví erotického zájmu najdeme opět jak v literatuře (můžeme zmínit např. *Nebezpečné známosti* Choderlose de Laclose, či také díla Markýze de la Sade), tak v malířství. Greuzův obraz *Rozbitý džbán* je takovým příkladem dvojznačnosti, která v sobě směšuje, jak uvádí Pijoan, „potměšilou chlípnost s hrubě falešnou nevinností“, avšak právě tento styl dodává obrazu na půvabu i dnes.

Vraťme se ale ke Greuzovi, malíři morálky, malíři, o kterém psal Diderot ve svých *Salónech* nejčastěji. První výstava Greuzových obrazů proběhla v roce 1755 a najdeme o ní zmínky i v *Literární korespondenci*: „Mladý malíř, jménem Greuze, se na tomto salonu ukázal poprvé a měl velký úspěch. Jeho barevný tón a jeho způsob malby jsou příslibem velkých nadějí. Jeho obrazy jsou podle vlámského vkusu.“⁴⁰ Tento styl se zabývá každodenním životem běžných lidí. Diderotovy zásadní kritiky, reflexe a myšlenky podnícené dílem tohoto malíře najdeme v *Salónu 1761, 1763, 1765 a 1769*. Zmínku najdeme už i v prvním *Salónu* z roku 1759, která jako by ani neodpovídala těm, jež budou následovat: „Greuzova plátna nejsou letos skvělá. Jejich provedení je neobratné a barvy mdlé, bezvýrazné. Kdysi mě tenhle malíř vábil; teď už o něj nedbám.“⁴¹ Texty se postupně prodlužují a vrchol nalezneme v kritice obrazů z roku 1765, postupně v nich lze také sledovat jistý vývoj vztahu Diderot – Greuze.

³⁹ PIJOAN, José. *Dějiny umění* / 8, str. 39.

⁴⁰ „Un jeune peintre, nommé Greuze, s'est montré à ce salon pour la première fois et a eu un grand succès. Son ton de couleur et sa manière de peindre donnent de grandes espérances. Ses tableaux sont dans le goût flamand.“ (DIDEROT, Denis. *Salon*. Notes, str. 513).

⁴¹ DIDEROT, Denis. *O umění*, str. 273.

Malíř patřil k filozofovým nejoblíbenějším umělcům, již *Salón 1761* se vyznačuje obdivem ke Greuzovi jako malíři. Kritika o dva roky později pouze přináší další nadšené hodnocení a *Salón 1765* pak tento názor a postoj jen potvrzuje. Zlom ovšem přichází s kritikou z roku 1769, kdy Diderot explicitně popírá svou náklonnost k malíři: „Přestal jsem mít Greuze rád“⁴².

Prohlédněme si detailněji filozofovy myšlenky vepsané do jednotlivých *Salónů* a odhalme tak důvod jeho obdivu i konečného znechucení.

Jean-Baptiste Greuze hledal náměty svých obrazů nejčastěji ve scénách zobrazujících lidské postavy a soustřeďoval se na morální aspekt těchto reprezentací. Celkově byly patetické scény velmi v módě, z čehož vyplývá i Diderotovo nadšení pro tento žánr. Greuze se často opakuje, jednak v námětech, ale také v postavách obrazů, v jejich kompozici atd. *Salón 1761* přináší kritiku obrazu *Venkovská snoubenka*⁴³, která obraz detailně popisuje a hodnotí, ale také slouží jako obrana malíře před jeho odpůrci. Skladba textu je relativně prostá – uvedení tématu, popis obrazu a obhajoba umělce. Již od počátku víme, že Diderot je Greuzovým přívržencem: „Nakonec jsem jej viděl, ten obraz našeho přítele Greuze; ale nebylo to bez námahy; dál přitahuje dav.“⁴⁴

Filozof neuvádí název obrazu, ale rovnou začíná tématem, které je z běžného života, patetické a vyvolávající emoce v divákovi (otec, který chce vyplatit věno své dceři). Popis je velmi detailní – Diderot postupuje po jednotlivých osobách, opisuje, co dělají, jak jsou oblečení a do svého popisu přidává i jakousi akci, kterou v obraze vidí, čtenáři se pak může zdát, jako by právě sledoval scénu v nějakém filmu, kde postavy nejsou statické, ale hýbou se. Samozřejmě že i do popisu přidává hodnocení („Dítě [...] je vynikající díky věrohodnosti své činnosti a svou barvností“, „Matka je

⁴² DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 349.

⁴³ L'accordée de village.

⁴⁴ „Enfin, je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze; mais ce n'as pas été sans peine; il continue d'attirer la foule.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 61).

ukázková selka“⁴⁵ aj). Diderot rozhodně uznává, že kompozice má správné rozvržení a jistý důvtip. Greuze srovnává také s jiným malířem, Davidem Téniersem, který podle něho maluje uvěřitelnější mravy, jeho malby mají více půvabu a uvěřitelnější barvy než malby Greuzovy.

Obhajoba malíře je vedena především proti výtkám, že opakuje jeden a tentýž obličej na třech různých obrazech a také, že starší sestra, vypadá spíše jako služka. Ale ani v tomto případě by její zobrazení nebylo přesné. Ovšem Diderot má k tomu jasný postoj:

„Ale bylo by mnohem lepší nechat tyto malichernosti stranou a rozplývat se nad kouskem, který prezentuje krásy ze všech stran. Patří to zajisté k tomu, co Greuze udělal nejlepšího. Tenhle kousek mu bude dělat čest jako učenému malíři v jeho umění i jako člověku duchaplnému a vkusnému. Jeho kompozice je duchaplná a jemnocitná. Výběr jeho námětu naznačuje vnímavost a dobré mravy.“⁴⁶

Ačkoli je jasné, že Diderot má rád umělcovu práci, nedělá mu problém poukázat na nedostatky děl, která mu nejsou příliš po chuti. Například k *Portrétu paní Greuzové v rouše vestálky* vyjádřil svou nelibost poměrně otevřeně: „No tohle, vestálka! Greuzi, drahoušku, to nemyslíte vážně! [...], vždyť to je matka sedmiboletná, bohužel málo důstojná a poněkud sešklebená. Tento obraz by byl ke cti Coypelovi, ale vám čest nedělá.“⁴⁷

V *Salónu 1763* si je Diderot již více jistý cílem svých kritických textů. Odráží se to také v jejich výstavbě. Filozof v nich vyjadřuje chválu veřejným výstavám, které by měly umělce zavazovat, aby se stali lepšími. Kritika o Greuzovi může připomínat

⁴⁵ „L'enfant [...] est excellent pour la vérité de son action et de sa couleur“, „La mère est bonne paysanne.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 63–64).

⁴⁶ „Mais il faudrait bien mieux négliger ces bagatelles, et s'extasier sur un morceau qui présente des beautés de tous côtés. C'est certainement ce que Greuze a fait de mieux. Ce morceau lui fera honneur, et comme peintre savant dans son art, et comme homme d'esprit et de goût. Sa composition est pleine d'esprit et de délicatesse. Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 66).

⁴⁷ DIDEROT, Denis. *O umění*, str. 278.

okruh argumentací, které se snaží názorně ukázat jednotlivé filozofovy myšlenky. Sám text vlastně vychází ze základních pravidel disertace – teze (proč má Diderot Greuze rád), antiteze (výčet různých argumentů a kritik proti malíři) a nakonec shrnutí. O podobnosti s disertací nás také může přesvědčit formální stránka textu – používání deiktických slov, prezentativů a přivlastňovacích zájmen, která zároveň vyjadřují Diderotův citově zabarvený přístup⁴⁸.

Hlavní obraz, jemuž Diderot v této kritice věnuje pozornost je *Synovská láska*. Diderotovo zalíbení pro toto plátno je jasné:

„[...] je to mravoličné malířství. Jakže! Nevěnovalo se malířství už dost, ba až příliš dlouho, zhýralostem a neřestem? Nemusíme být spokojeni, že konečně před našimi zraky soupeří s dramatickým básnictvím, aby nás dojalo, aby nás poučilo, aby nás polepšilo a aby nás vybídlo k ctnosti? Odvahu, příteli Greuzi, hlásej v malířství mravnost a hlásej ji vždycky takovým způsobem!“⁴⁹

Právě ona melodramatičnost a hraní na city je filozofem velmi ceněna, už proto, že umění se ctnosti a morálce, dodávající mu jistý didaktický aspekt, věnovalo již od starověku. Dojmy, ať už Diderota, či jiných účastníků výstavy prostupují celý text. Každý název obrazu už je sám o sobě příběhem a pro tento Diderot dokonce vymýšlí titul vlastní, který mu ke scéně více ladí – *Ovoce dobré výchovy*, čímž ještě posiluje svou didaktičnost.

Filozof je v popisu obrazu velmi systematický. Svým psaním se snaží sledovat linie pohledu diváka na obraz. Začíná u hlavní postavy, starce, který se nachází ve středu obrazu a poté se soustřeďuje na postavy v jeho těsné blízkosti, nakonec postupuje ke kraji obrazu. Zajímavé je, že stařec zůstává pořád hlavním tématem vět, celý popis je napsán vzhledem k této postavě. Věty jsou v souřadném vztahu, jakoby pouze položené vedle sebe.

⁴⁸ Tento efekt lze lépe vidět v originálním textu: DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 90 – „C'est vraiment là mon homme que ce Greuze“, str. 95 – „[...]“, Greuze est mon peintre.“ Zároveň můžeme tyto dvě výpovědi chápat jako uzavření onoho kruhu argumentací.

⁴⁹ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 283.

Diderot využívá hlasy odpůrců k tomu, aby malíře obhájil. Uvede výtku a poté ji vyvrátí, nebo s ní nesouhlasí, někdy avšak dokonce souhlasí. V textu najdeme podobně uvedené odstavce, které na sebe navazují a odkazují: „Někteří tvrdí, že [...]“, „Říkají také, že [...]“, „Namítají také, že [...]“, „Provdané dceři, [...], prý chybí [...]“, „Podhlavník je prý [...]“, „Umělec prý [...]“, „Prý, prý...“⁵⁰. Tři tečky, které se objevují v posledních třech odstavcích, přetínají rozmluvu a poukazují na neschopnost literární kritiky vše zobrazit a okomentovat. Tato kritika vždy začínající anaforickou reprízou vyvolává jistou gradaci, která vyvrcholí prohlášením:

„Ať si jdou kritici ke všem čertům a já na prvním místě! Obraz je krásný, ba překrásný, a běda tomu, kdo ho může, byť jen na okamžik, zkoumat s chladnou myslí! Stařec je vystižen jedinečně; zeť je rovněž jedinečný; dítě nesoucí starci pít je jedinečné; stařena jedinečná. Ať zaměříme zrak nalevo nebo napravo, jsme okouzleni. [...] Opakuji, obraz je krásný jako žádný jiný.“⁵¹

V *Salónu 1765*, který patří mezi nejlepší, dosáhlo Diderotovo nadšení pro Greuze vrcholu, a to jednak díky morálce, kterou vnesl do své tvorby a jež zapadala do společenského vidění filozofa, ale také díky schopnosti malíře vepsat do svých obrazů momenty a pohyby ze života, které na sebe navazují, podobně jako v románu, a jejichž možné pokračování můžeme rozšifrovat (Rex, 1998). S uznáním jeho talentu také odhaluje jeho osobní nedokonalost, a to ješitnost, ovšem v zápětí dodává, že bez této „prostoduchosti“⁵² by zmizel i umělcův talent. Aby podpořil svůj argument, nabízí příklady ze života, následně i z historie, aby čtenáři lépe vysvětlil tento „fenomén rozporu“⁵³, typický pro jeho myšlení.

⁵⁰ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 284.

⁵¹ Ibid.

⁵² DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 295.

⁵³ „phénomène de la contradiction“ (REX, Walter. Diderot contre Greuze ?, str. 9).

„Nenávidím drobné podlosti, které svědčí o mrzké duši; ale neošklivím si velké zločiny: předně proto, že zavdávají podnět ke krásným obrazům a krásným tragédiím; a potom proto, že velké a šlechetné činy a veliké zločiny se vyznačují touž energií.“⁵⁴

Je zajímavé, že Diderot sepsal tento svůj obdiv pro velké zločiny právě do kritiky zabývající se Greuzem, mravným a sentimentálním umělcem. Jak si můžeme takový obrat vysvětlit? Především musíme vzít v potaz výjimečnou intenzitu Greuzových obrazů, které jakoby v pozadí za dramatem, jež zobrazují, měly diváka, bez větší možnosti výběru, donutit vidět výhrůžku či souhlasné požehnání s vyobrazenou scénou (Rex, 1998). Do této kategorie určité patří studie *Nevděčný syn* a *Potrestaný špatný syn*, scény přímo nutící diváka odsoudit onoho syna, který opustil svou rodinu. Plné vyobrazení různých emocí od bolesti po zradu, pak divák nemůže vnímat jinak, než jak je Greuze vykreslil. A Diderot v tomto s malířem naprosto souhlasí.

Ještě většího souhlasu a vůbec příbuznost těchto dvou umělců můžeme najít v obraze *Dívka oplakávající mrtvého ptáčka*. Nejde o pouhý popis, ale o celý příběh zpracovávající námět obrazu. Právě Diderot tomuto plátnu vnukne život, především prostřednictvím vypravěče. Ten vypráví svůj vlastní příběh a zároveň se dívence stává utěшитelem a přítelem až do úplného a detailního odhalení emocí.

I v tomto obraze bychom mohli najít již zmíněný Greuzův erotismus, ptačí klec lze chápat jako alegorii ženské sexuální zdrženlivosti (z dalších příkladů uvedme *Rozbité zrcadlo* nebo *Rozbitý džbán*). Sám vypravěč, který předstírá, že má naprosto přečtené dívčiny myšlenky a nakonec jí říká pouze to, co ona sama chce slyšet, nám připomíná scénu z *Rameauova synovce*. Synovec se v ní snaží přesvědčit jednu dívku, aby se stala milenkou mladého a bohatého muže. Role obou vypravěčů se zdá být stejně cynická a také odpovědi dívky z románu jakoby přesně pasovaly i na dívku z obrazu (Rex, 1998). Jako by sám vypravěč byl tím, kdo se dívku snaží

⁵⁴ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 295.

svést: „Ale podívejte se přece, jak je krásná, jak je zajímavá! Nerad lidi zarmucuji, ale být příčinou jejího zármutku by mi nebylo proti mysli.“⁵⁵

Hlavní náplní *Salónu 1769* je historika o Greuzovi, který jako žánrový malíř chtěl vstoupit do Královské akademie malířství a sochařství a aby ukázal své kvality, rozhodl se namalovat obraz s historickým námětem, v dané době nejvíce oceňovaným. Rozhodl se pro scénu – *Septimius Severus vyčítá svému synu Caracalovi, že mu ve skotských soutěžkách ukládal o život*. Diderot vzpomíná na skicu, kterou viděl v malířově ateliéru a která „sliboval[a] krásný obraz“⁵⁶. V napětí čteme, jak se Akademie rozhodla: „Pane Greuzi, Akademie vás přijala, avšak jakožto žánrového malíře; přihlédla k vaší dřívější tvorbě, která je vynikající a přimhouřila oči nad touto prací, která není hodna ani této instituce, ani vás.“⁵⁷ V této situaci dochází k zásadnímu rozporu mezi filozofem a malířem. Greuze, který jak známo byl dost marnivý a měl se rád, začal svůj obraz vychvalovat, až do chvíle, kdy mu jiný malíř začal názorně ukazovat jeho prohřešky. Tato aféra vyvolala velký rozruch nejen v uměleckých kruzích, ale především v Diderotově smýšlení o umělci. „Přestal jsem mít Greuze rád“⁵⁸, tak zní verdikt dlouholetého obdivovatele a obhájce. Ale co bylo tím nepřekonatelným problémem?

Diderotovi se nelíbil malířův přístup. On sám by prý obraz rozřezal a odmítl by být členem Akademie ať už jako žánrový malíř, tak jako historický, čímž by ji „zahanbil“⁵⁹. Útržky rozřezaného plátna by byly považovány za velmi cenné a nikdy by se již o Greuzových kvalitách nepochybovalo. Diderot již dříve ocenil umělce, kteří se starají o budoucí pokolení, o osud svých děl a chtějí po sobě zanechat pouze to nejlepší. Právě tato touha podle něj tlačí umělce k vytváření kvalitních děl. Takový příklad nalezneme např. v historice o sochaři Falconetovi, který vymodeloval

⁵⁵ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 297.

⁵⁶ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 348.

⁵⁷ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 349.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

Diderotovu bustu. Ovšem jakmile jej překonala busta filozofa vytvořená slečnou Collotovou, Falconetovou žačkou, vzal kladivo a svůj výtvar před ní rozbil na kousky. „To je upřímné a odvážné,“⁶⁰ dodává Diderot. Stejně se podle něho měl zachovat i Greuze. Ten však vystavením obrazu v *Salónu* jen dal příležitost všem protivníkům, které si svou povýšeností udělal, aby mu vše oplatili. Tím si přesně vysloužil také znelíbení u Diderota.

Jean-Baptiste Greuze rozhodně posloužil jako dobrá inspirace pro Diderotovu uměleckou kritiku. Ať už svým malířstvím, které posloužilo jako základ pro ucelení a lepší rozvinutí konceptu literárního žánru vytvářeného filozofem, tak i svým chováním, které možná podněcovalo Diderotovo myšlení a o kterém se také ve svých textech zmiňoval.

4.2. Jean-Baptiste Siméon Chardin

Jean-Baptiste Siméon Chardin žil v letech 1699–1779. Učil se u svého otce, který byl truhlářem a pak nastoupil na Akademii sv. Lukáše⁶¹, kde se učil spíše řemeslnému umění. Svůj život prožil v měšťanském prostředí v Paříži a vůbec si nepotrpěl na okázalost. Na rozdíl od Greuze v jeho tvorbě nenajdeme dvojsmysly, jeho umění se vždy snaží přesně napodobit předmět, který je mu modelem. Víceméně od počátku se věnoval malbě zátiší, žánru poměrně oblíbenému, kterým pohrdali snad jen malíři historických obrazů.

⁶⁰ „Cela est franc et courageux.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 254).

⁶¹ Akademie vznikla z bratrstva sv. Lukáše, společenství sochařů na vzestupu od roku 1613, které poměrně drsně bojovalo proti Královské akademii malířství a sochařství také tím, že se samo přejmenovalo na Akademii. Za model jim posloužila Akademie výtvarných umění založená papežem Řehořem XIII. v Římě. Dalšími členy byli např. Charles Le Brun, Pierre Le Sueur a další. (Larousse).

„Nicméně je třeba zdůraznit, že si Chardin tento zvláštní, skromný žánr zvolil záměrně. A že ho pěstoval pro něj sám, že se přísně držel v jeho mezích a nevkládá do něho žádný ze záměrů či významů, s nimiž ho popřípadě v minulosti spojovali malíři jiných škol.“⁶²

Na rozdíl od některých vlámských zátiší, která v sobě skrývají jistou symboliku a přesnou geometrii dodávající jim nakonec určitou skladbu, v Chardinových zobrazeních nalezneme prostou čistotu. Předměty, které maluje, zobrazují pouze konkrétní a reálné skutečnosti, nikoli abstraktní ideje, jež z nich můžeme vyvodit. Za svou malbu *Stažený rejnok* z roku 1724 byl přijat do Královské akademie malířství a sochařství. Později, také díky sázce se svým přítelem, začal malovat i portréty. Ale i to jsou obrazy z interiérů, z kuchyní, jednoduše zůstává „malířem žánrových scén a výjevů ze života.“⁶³ I tady, na rozdíl od Greuze, vyjevujícího ve svých vesnických scénách obraz jakoby z druhé ruky, Chardin, stejně jako Holanďané, patří k autentickým realistům. Každý na jeho obrazech se zabývá prací, která mu přísluší, matky dávají jíst dětem, chlapec si hraje se svou hračkou atd. Malíř si v těchto malbách stejně jako v zátiších uchovává svou jemnost projevu a zdůrazňuje skutečnost zobrazovaných věcí. Ve stáří se pak ještě věnoval pastelů (Pijoan, 1981).

Chardin se v Diderotových *Salónech* objevuje často a dost pravidelně. V letech 1759–1771 o něm najdeme alespoň zmínku v každé kritice, s výjimkou *Salónu 1767*. Již od prvních okamžiků si jeho díla vysloužila filozofovu přízeň. Diderotův názor na malíře se v průběhu let nemění, ovšem nebojí se mu také vytknout, co se mu nelíbí (např. *Salón 1761* – „Již dlouhou dobu tento malíř nic nedokončí. Nedá si už práci, aby provedl nohy a ruce.“⁶⁴). S každou další kritikou nabývají příspěvky věnované tomuto Pařížanovi jak na objemu, tak na kráse. Jakési vyvrcholení najdeme v *Salónu 1765*, společně s další ukázkou mistrovské práce Diderota v tomto žánru.

⁶² PIJOAN, José. *Dějiny umění* / 8, str. 42.

⁶³ PIJOAN, José. *Dějiny umění* / 8, str. 42.

⁶⁴ DIDEROT, Denis. *O umění*, str. 277.

Salón 1759 přináší pouze krátkou zprávu, ostatně jako i k dalším malířům. Zmiňuje několik vystavených Chardinových obrazů, ale nejde o žádný detailní popis. Kromě lichotky, že jím namalované ovoce přímo vybízí k zakousnutí, poznáme filozofův respekt z oslovení „pan Chardin“⁶⁵ a také z předpovědi dobré budoucnosti. To vše především díky jeho stylu, který přirovnává ke slavnému malíři z 16. století:

„Vypracovává drobné postavy stejně velkoryse, jako kdyby se měřily na lokte. Velkorysost provedení u něho nezávisí na rozměrech plátna a velikosti předmětů. Zmenšete si po libosti Raffaelovu Svatou rodinu, a nijak tím neutrpí monumentalita celého díla.“⁶⁶

Ani o dva roky později se ještě nedozvíme o obrazech o mnoho víc, než jejich název a filozofův názor na ně. Diderot si na malíři cení jeho snahy a talentu o věrné napodobení přírody. Označuje jej za malíře originálního a stylem nezaměnitelného s nikým jiným, především pokud jde o díla provedená způsobem „drsným a jakoby úsečným, zobrazujícím přírodu všední, obyčejnou a domácí“⁶⁷. Ačkoli se zde Diderot neubrání ani kritice, když umělce staví do čela malířů „nepropracovávajících detaily“,⁶⁸ vzápětí mu opět přiznává kvality, které rozhodly o jeho vstupu do Akademie a které i filozofa nadále okouzlují.

Na první pohled vidíme, že prostor věnovaný umělci v *Salónu 1763* se několikanásobně zvětšil. Již první řádek slibuje další slova chvály: „Tohle je malíř; tohle je kolorista.“⁶⁹ Nebála bych se říct, že Diderot je přímo unesen. „Abych se mohl dívat na obrazy druhých malířů, připadá mi, že si musím jinak uzpůsobit zrak. Při prohlížení Chardinových pláten mi stačí dívat se těma očima, které mi dala příroda,

⁶⁵ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 272.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 277.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 280.

a dobře jich používat.“⁷⁰ Opět vítězí malířova přirozenost a jeho smysl nanášet barvy tak, aby byly v harmonii tolik vlastní přírodě. Diderot také zdůrazňuje vzdušnost a světlo, které jsou vnášeny mezi jednotlivé předměty na obrazech.

U obrazu *Stažený rejnok* se Diderot pozastavuje nad rozdílností díla viděného z různé vzdálenosti. S přiblížením jako by se měl rozpadnout na jednotlivé kousíčky, kdežto se vzdálením se opět všechno spájí dohromady. Diderot si uvědomuje nemožnost písemně znovu obnovit malířské dílo a v několika krátkých článcích věnovaných Chardinovi se v této souvislosti odvolává k Rembrandtovi (Déan, 1997).⁷¹ K tomuto obrazu se zde Diderot vyjadřuje takto:

„Předmět je odporný, ale vždyť je to samo maso ryby, je to její kůže, její krev; ani pohled na věc samu by nepůsobil jinak. Pane Pierre, podívejte se dobře na tento výtvar, až půjdete do Akademie, a můžete-li, osvojte si tajemství, jak nechutnost určitých skutečností vyvážit talentem.

Tohle je nepochopitelné kouzelnictví: silné vrstvy barev jsou nanášeny na sebe a jejich účinek prosakuje zespodu navrch. Jindy byste řekli, že malíř nadýchal na plátno páru; jinde zase, že tam nahodil lehoučkou pěnu. [...] Přistupte blíže, všechno se zkalí, zploští a zmizí; odstupte a všechno se obnoví a vzkřísí.“⁷²

Diderot nás v tomto popisu možná překvapí termíny, které používá, hlavní však zůstává to, co zdůrazňuje a to je kouzlo práce s barvami. Rozporuplné pocity kolísají mezi touhou vidět a dotknout se, vzdálením a přiblížením. Pohled na obraz, vyvolávající potřebu jít blíže a dotknout se obrazu tak mění i celkový vjem z obrazu. Chardinova mistrnost ale neustále zůstává tím hlavním, co se text snaží zdůraznit (Déan, 1997).

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Další, kdo se zabývá vztahem a kritikou těchto dvou malířů byl např. Marcel Proust, který v roce 1895 napsal do *Revue hebdomadaire* krátký článek „Chardin et Rembrandt“, ve kterém nás vezme do Louvru, na prohlídku děl těchto malířů. Prostřednictvím kritiky umění nás nechává objevit Chardinovo umění, který dokáže zobrazit i nehezké věci se stejným kouzlem jako nějaký drahokam a tak ukazovat krásu života.

⁷² DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 280.

O dva roky později (1765) následuje kritika opět o něco delší a ještě o něco pochvalnější. Návštěvník muzea, pozorující a popisující dílo a barvy v běžném životě, se nutně vzdaluje práci vědce a jeho pozorování je spíše výkladem porozumění danému subjektu, porozumění, které je pouze dočasné a mění se. Avšak technické pozorování barev je samo o sobě pravda, jak ji známe v klasickém pojetí.⁷³ z tohoto důvodu je již možné pochopit, proč Diderot v *Salónech* zdůrazňuje pojmenování kolorista pro tři umělce: Verneta, Louthourbourga a samozřejmě Chardina. Jejich obrazy Diderotovi umožňují znovuvytvoření viděných objektů, jejich barev a dramatických situací, které zobrazují, a to popisováním pravdy věci (Quintili, 1998). Přesvědčí nás o tom hned úvod článku o Chardinovi v *Salónu 1765*:

„Přicházíte včas, Chardine, abyste osvěžil mé oči, které váš kolega Challe smrtelně zkormoutil. Tak vás tu tedy zase máme, velký kouzelníku, s těmi vašimi tichými výtvyry! Jak výmluvně hovoří k umělcům! Co všechno mu říkají o napodobování přírody, o znalosti barev a harmonií! Kolik mají ty věci kolem sebe vzduchu! Ani přímé sluneční světlo nevyvažuje lépe příkré rozdíly mezi jednotlivými předměty! Náš malíř nezná barvy, které navzájem ladí a neladí!

Je-li pravda, jak říkají filozofové, že jedinou skutečností jsou naše smyslové vjemy, že vzduchoprázdný prostor, ani sama pevnost těles nejsou patrně samy o sobě ničím jiným, než našimi počitky, ať mi tihle filozofové přímo před tvými obrazy vyloží, jaký je podle nich rozdíl mezi Stvořitelem a tebou.“⁷⁴

I zde se filozof dovolává génia tohoto malíře, je nadšen jeho objektivitou v zobrazení pravdy, která je přesto nezvyklá, stejně jako v zobrazení běžných věcí. Pozorovatel obrazu se tady, podle Diderota, nachází jakoby v divadle, čelem k uváděné scéně. Ať už jde o jakékoli události, od těch nejbanálnějších až k těm závažným, důležité pořád zůstává publikum, jehož přijetí obrazu vytváří jakousi univerzální a trvalou hodnotu daným objektům (Quintili, 1998).

⁷³ Jedná se o korespondenční (adekvační) teorii pravdy, která byla poprvé formulována Aristotelem. Podle ní je pravda korespondence s fakty a situacemi ve světě. Dalším zastáncem byl např. Tomáš Akvinský, od něhož je znám výrok: Pravda je shoda skutečností s poznáním.

⁷⁴ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 290.

Není sporu o tom, že Diderot je vystavenými Chardinovými obrazy nadšen:

„Není téměř mezi čím vybírat; všechny jsou stejně dokonalé.“⁷⁵ Hned vzápětí najdeme detailní popisy jednotlivých děl. v tom posledním, rozpravujícím o Košíku švestek, se pak dočteme i jisté obrany malíře, potažmo všech francouzských malířů: „Nemohu prominout tomu opovážlivému Webbovi, že napsal pojednání o umění a neuvedl v něm ani jediného Francouze. Právě tak neodpustím Hogarthovi, že řekl, že francouzská škola nemá ani průměrného koloristu. V tomhle jste lhal, pane Hogarthe; je to u vás buď neznalost, nebo jalové plácání. [...] Oba naše národy, jak Angličané, tak my, máme jednu chorobnou náruživost, ale každý jinou: my přeceňujeme to, co vytvořili Angličané, a oni znevažují to, co jsme dokázali my.“⁷⁶

Příspěvek je zakončen snad největším uznáním, a to, že žádný umělec není ve svém žánru tak dokonalý jako právě Chardin.

Salón 1769 nám přináší kritiku podobnou těm předchozím. Sám Diderot avizuje tento fakt Grimmovi již na začátku statě, ale jak hned dodává, při chvále se rád opakuje. I proto se znovu můžeme dočíst o malířových kvalitách, především o harmonii, kterou brilantně ovládá. U obrazu *Symboly různých umění* pak Diderot opět zmiňuje a chválí pravdivé zobrazení předmětů na obraze, stejně jako jejich umístění, světlo a jeho odraz, vzdušnost a celkovou přirozenost. Navzdory faktu, že filozofův obdiv pro stejné prvky umělcovy tvorby prostupuje několika *Salóny*, jeho výraz pro toto nadšení není nikdy stejný.

„Chardin se pohybuje mezi skutečností a uměním; odsunuje ostatní napodobeniny na třetí místo. v jeho pracích nic nepřipomíná pracné potýkání s paletou. Vládne tu soulad, nad nějž si nelze představit dokonalejší; vine se nepostřehnutelně jeho kompozicí, skryt v každé části

⁷⁵ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 291.

⁷⁶ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 292.

rozsáhlé plochy jeho plátna; platí o něm, co říkají teologové o Duchu svatém: je zjevný ve svém celku, leč nepostřehnutelný v jednotlivostech.“⁷⁷

Ačkoli Diderot malířův styl nadmíru obdivuje, u obrazu *Návrat z trhu* přece jen najdeme výtku. Jejím předmětem je právě Chardinův způsob provedení, samým Diderotem tolik vychvalovaný. Problém je, že malíř jej uplatňuje všude a na všechno, a přestože pro zobrazení neživých předmětů, je to styl, nad něhož není, pro malbu obličejů a paží služky z tohoto plátna se příliš nehodí. To, co filozof postrádá je jistá křehkost a lehkost, kterou najdeme pouze u živých bytostí.

I další obrazy, *Dva basreliéfy*, jsou pro Diderota jistým překvapením. Jde o plastiky, nikterak výjimečné, ovšem způsob jejich provedení, práce malíře s barvami jsou důvodem filozofova obdivu. Dokresluje to také anekdota rozhovoru mezi Chardinem a jeho kolegou malířem: „Cožpak někdo maluje barvami? – ‚Čím jiným?‘ – ‚Čím? Citem ...‘ To on vidí vlnit se světlo a odlesky na povrchu těles; to on je postřehne a vyjádří jejich nepředstavitelnou změň.“⁷⁸

Salón 1771 už přináší pouze krátký zprávu dvou obrazů. Autor zde obdivuje Chardinovo kouzlo, kterým dokáže ošálit své publikum a budit dojem. To přesně se malíři podařilo i u Diderota, ačkoli ten ví a říká, že obraz není nijak extrémně propracovaný, přesto je okouzlen. „Podle mne lze říci, že před panem Chardinem a panem de Buffon příroda nemá tajemství.“⁷⁹

I přesto, že jasně můžeme vyčíst, že Diderotův obdiv a respekt k malíři byl velký, filozof si pořád zachovává svou objektivitu jako kritika umění a dokáže mu

⁷⁷ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 344.

⁷⁸ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 345.

⁷⁹ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 350.

vytknout i leckteré maličkosti. Díky mnoha postřehům a myšlenkám, které Diderot rozvinul při zkoumání obrazů tohoto umělce, lze také lépe porozumět důležitosti práce s barvami a harmonií, obdivovaných v pracích Chardina jako koloristy.

4.3. Jean-Honoré Fragonard

Jean-Honoré Fragonard se narodil roku 1732 v Provence a zemřel v roce 1806 v Paříži. Můžeme říci, že v malířství 18. století dovršuje jistou linii sensualistickou.

„Rokoko v něm vrcholí a přechází v barok. Ale v onom baroku, v onom boloňském stylu, rozeznáváme cosi jiného než líbivost a lehkost, kterou tehdy kritikové chválili jakožto ‚bravuru‘. Je to spíš to, co se projevilo v novější době u malířů, o nichž se říkalo, že mají temperament, že jsou temperamentní.“⁸⁰

Jako žák malíře Françoise Bouchera⁸¹ měl velký prostor pro rozvíjení svého talentu. Učitele dokonce překonal, ať už mistrností tahů štětcem, či lehkostí, s níž maloval. Svými náměty se Boucherovi ovšem velmi blíží (např. obrazy v pavilónu paní du Barry v Louvenciennes). Fragonard se svým uměním rozhodně odlišuje od běžného malířství své doby – jeho technika, dostatek energie a jakási volnost mu přinášejí neustále nové nápady a podněty. Fragonard byl nejen malíř historických námětů, ale najdeme u něho také obrazy patřící náměty erotické – např. *Zástrčka (Le Verrou)*, *Ukradený polibek* aj.

To, jak dokáže svého talentu vzletně a obratně využít, se projevilo záhy. Po návratu z dlouhodobého pobytu v Itálii a Holandsku dosáhl velkého úspěchu se svým obrazem *Velekněz Koresos se obětuje pro záchranu Kallirhoe* (1765), kterým „obohatil malbu v podání hmoty, světla i pohybu“⁸². Kritika tohoto obrazu patří

⁸⁰ PIJOAN, José. *Dějiny umění* / 8, str. 44.

⁸¹ François Boucher (1705–1770) byl typickým představitelem rokoka, portrétistou, prvním královým malířem a oblíbencem paní de Pompadour. Jeho žena mu byla námětem i modelem mnoha jeho slavných maleb. Z jeho obrazů připomeňme – *Diana odpočívající po koupeli*, *Odaliska* a další (Pijoan, 1981).

⁸² PIJOAN, José. *Dějiny umění* / 8, str. 44.

k těm zásadním v Diderotových *Salónech*. Výše jsme se již okrajově zmínili o popisu scény obrazu, nyní se podívejme detailněji na celou kritiku.

Už jen počáteční slova ve článku o Fragonardovi v *Salónu 1765* dávají tušit, že půjde o kritiku výjimečnou. „Není mi umožněno, můj příteli, vám pohovořit o tomto obraze; víte, že v Salónu už nebyl, když mě tam přivolalo obecné nadšení, které vzbudil.“⁸³ Tento ironický začátek a vlastně i sama podoba kritiky, která probíhá formou dialogu mezi Diderotem a Grimmem, je výzvou tomuto literárnímu žánru. Diderot se rozhodne psát o obraze, jež neviděl, protože jen filozof a spisovatel dokáže vždy zaplnit stránky. Jasně však vidíme, že se neomezuje pouze na referování z výstavy o malíři, ale přemýšlí celkově o malířství, estetice, atd. Snový duch celého popisu nám v pěti částech vypráví možný příběh skrývající se za tímto malířským dílem (Quintili, 1998).

Propojením dvou umění – ráno byl filozof pozorovat obrazy a večer si četl Platónovy dialogy – vzniklo vidění, sen, který se Diderot právě chystá příteli i čtenářům vyprávět. Výklad snu nese název *Platónova jeskyně* a je jakousi parodií či pastišem známého mýtu. Prostřednictvím dialogu chce autor pomoci „porodit pravdu“ (narážka na Sokrata a jeho maieutickou metodu). Důležitá je zde intertextualita, neboli využití Platónova velmi známého textu, čímž se Diderot dovolává jisté kultury u čtenáře, který je pouze s jeho znalostí schopen vidět rozdíly mezi autory a ocenit text, který mu filozof předkládá. Mýtus o jeskyni zde také zastává roli hypertextu neboli textu, na jehož základě je vystaven text nový, mířící k víceméně stejnému cíli (dát čtenáři podnět přemýšlet), i k úplně jinému cíli (vytvořit kritiku).

Klasický mýtus o jeskyni zobrazuje lidi, kteří jsou připoutáni řetězy a nevidí nic jiné než stíny promítající se na zadní stěně jeskyně. To, aby se osvobodili a otočili

⁸³ „Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau; vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit, m'y appela.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 151).

za sluncem, by je stálo velké úsilí. Pak by ovšem viděli pravdu, nicméně by bylo o to těžší vrátit se mezi své společníky a pravdu s nimi sdílet. Ti by mu nevěřili a člověk by skončil sám, vyloučený ze společnosti, ba dokonce mrtvý. Diderot tuto alegorii obohacuje o další filozofické myšlenky – především o kritiku politické moci, náboženství a společenské přetvářky a pokrytectví, které jsou typické pro 18. století. Ve snu ukazuje jistý fanatický aspekt náboženství. Vůbec člověk, pouhý divák, je zde zobrazen, jako by si liboval v násilných a nemorálních scénách, které mu jsou přednášeny králi a knězi, označovanými Diderotem za šarlatány.

„Za námi byli králové, ministři, kněží, doktoři, apoštolové, proroci, teologové, politici, darebáci, šarlatáni, výrobci klamu a celý houf obchodníků s nadějami a strachy. Každý z nich měl zásobu malých figurek, průhledných a nabarvených podle jejich účelu, a všechny tyto figurky byly tak dobře vyrobené, tak dobře namalované, v tak velkém počtu a tak různorodé, že postačovaly k zobrazování všech scén ze života, komických, tragických a burleskních.“⁸⁴

Role jakoby se trochu obrátily, komentáře Grimma, jako kritika, hodnotí Diderota zastávajícího pro tuto chvíli roli umělce. Právě z Grimmových úst slyšíme slova chvály i kritiky, která jsou poměrně vlažná. Několikrát zazní, že stejně hezký jako vyprávěný sen se jeví i obraz. Diderot již na začátku naznačil, že kompozice obrazu nemá skutečnou hodnotu a Grimm toto tvrzení ještě trochu rozvíjí své poznámce k *Salónu*:

„Nemyslím si, že Fragonardův obraz je bez hodnoty, ani zdaleka ne; ale je třeba počkat na příští Salón, abychom viděli, jak se tento umělec vyvine. Nebylo by to poprvé, co bychom viděli malíře, který se zrovna vrátil z Říma a hlavu má plnou bohatství Itálie, začínat znamenitým způsobem a potom od Salónu k Salónu slábnout a hasnout. O Fragonardově

⁸⁴ „Par derrière de nous il y avait des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d’illusions et toute la troupe des marchands d’espérances et de craintes. Chacun d’eux avait une provision de petites figures transparentes et colorées propres à son état, et toutes ces figures étaient si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre et si variés, qu’il y en avait de quoi fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 152).

géniu mě nutí trochu pochybovat to, že ve srovnání účinku jeho obrazu s patetičností jeho námětu, neshledávám, že by jí byl práv.“⁸⁵

Téma, které si Fragonard pro svůj obraz vybral, již patří ke známým. Příběh o Kallirhoe najdeme ve spisu *Cesty po Řecku* antického zeměpisce Paunasia. Opera *Kallirhoe* skladatele André Cardinala Destouchese byla uvedena Královskou hudební akademií roku 1712, přepracována pak 1743. Velekněz Korésos se zamiluje do mladé dívky, která jej však odmítá. Dožaduje se pomsty u Bakcha (Dionýsa), ten omámí a poblázní obyvatele Řecka. Jedinou možností vysvobození je obětovat Kallirhoe, nebo kohokoli jiného. Protože se však nikdo jiný nechce nechat zabít na místo dívky, kněz se obětuje sám a zabije se místo ní.

Že jde o námět melodramatický, vyčteme i z Diderotovy kritiky – na straně 158–159 (DIDEROT, Denis. *Salons*) najdeme systematické opakování slov hrůza, zděšení, děsivý aj.⁸⁶ Jistí kritici právě tento divadelní aspekt nehodnotili pozitivně. José Pijoan také srovnává malířův obraz s operou:

„Sám název díla ukazuje, že zde šlo o něco, co se již tehdy nazývalo ‚veledílem‘. Abychom však pochopili jeho smysl, musíme dlouho studovat v katalogu, oč vlastně v obraze jde; jinak v nás zanechá stejně matný dojem jako slova zpívaná v opeře. Je to ostatně skutečně opera, jak se tehdy hrávala, nebo aspoň její finále. Obraz je plný výkřiků, trylkování, vzruchu navozeného mračny a umělým osvětlením.“⁸⁷

Pro Diderota již nejde o pouhý popis díla, ale o jistou estetiku, kterou navrhuje s využitím svých prostředků spisovatele. Ačkoli Fragonardovi přiznává kvalitu jeho techniky a um, se kterým maluje historické náměty, vyčítá jeho tvorbě nepravdivost. A pravda je tím, co filozof po umění vyžaduje, stejně jako po své kritice. „*Morální*

⁸⁵ „Je ne crois pas le tableau de Fragonard sans mérite, tant s'en faut ; mais il faut attendre le Salon prochain pour voir ce que cet artiste deviendra. Ce ne serait pas la première fois que nous aurions vu un peintre, nouvellement arivé de Rome et la tête pleine des richesses de l'Italie, débiter d'une manière assez brillante, et puis s'affaiblir et s'éteindre de Salon en Salon.. Ce qui me donne quelque doute sur le génie de Fragonard, c'est qu'en comparant l'effet de son tableau avec le pathétique de son sujet, je ne trouve pas qu'il y atteigne.“ (DIDEROT, Denis. *Salons*, str. 535).

⁸⁶ l'effroi, effrayé, effrayant.

⁸⁷ PIJOAN, José. *Dějiny umění / 8*, str. 44.

význam obrazu je tedy evokován v kritickém pojednání s požadavkem, aby zobrazování bylo především poučnou podívanou; není v něm nic moralistního a může se na tento fakt omezit...“⁸⁸

Další a poslední příspěvek o Fragonardovi najdeme v *Salónu 1767*. Diderot se v něm pozastavuje nad použitím barev, a to konkrétně žluté, či spíš zažloutlé. Tato barva jako by měla sklon přehlušit své okolí, do kterého se vlévá a tím rozmělnit celkový vjem (Déan, 1997).

„Tohle je krásná a veliká omeleta z dětí; je jich tu na stovky, všechno navzájem propletené, hlavy, zadečky, nohy, tělíčka, paže, a to se zcela mimořádnou dovedností; ale všemu tomu se nedostává síly, barvy, hloubky, rozlišení jednotlivých plánů. Poněvadž děti jsou droboulkové, nejsou malovány pro pohled z většího odstupu; ale ježto celek se podobá návrhu stropu nebo kupole, bylo by třeba zavěsit si jej vodorovně nad hlavou a posuzovat jej zdola. Byl bych od tohoto umělce očekával nějaký vtipný světelný efekt; není tu žádný. Je to ploché, žlutavé, barevně všude stejné a jednotvárné, a namalováno plstnatě. Tohoto výrazu patrně ještě nikdo nepoužil, ale je výstižný, tak výstižný, že by člověk tuto kompozici považoval za cár krásného ovčího rouna, pěkně čistého, pěkně zažloutlého, jehož propletené chlupy vytvořily náhodou girlandy dětí. Mraky roztroušené mezi nimi jsou podobně nažloutlé, takže přirovnání je i v tomto ohledu výstižné. Pane Fragonarde, tohle je po čertech mdlé. Krásná omeleta, pěkně nadýchaná, pěkně žluťounká a pěkně připálená.“⁸⁹

Na obraze můžeme vidět jistou nevyváženost barev, která způsobuje jednotvárnost díla, ačkoli sám Diderot odmítá použít termínu „barva“.

⁸⁸ „La signification *morale* d'un tableau est alors évoquée dans le discours critique, avec la demande qu'une représentation soit, avant tout, *spectacle instructif*; elle n'a rien de moraliste et peut se réduire à ce fait : [...]“ (QUINTILI, Paolo. *La couleur, la technique, la vie. L'esthétique épistémologique des Salons (1759-1781)*, str. 37).

⁸⁹ DIDEROT, Denis. *O umění*, str. 339–340.

„Je to hra fascinující a znepokojivá, dráždivá, řečeno s Diderotem, který může pouze konstatovat tuto nepodřízenost žluté hmoty a její sklon rozvrátit celkový vzhled, podpořit signifikantní dvojznačnost, zaplavit celý obraz.“⁹⁰

Tento účinek, který by běžně nemusel být na závadu, znovu nalezneme také v jakémisi oslnění divákova pohledu a projevuje se v obtížnosti vnímání a zachycení obrazu na větší vzdálenost. Postavy jsou příliš malé a tedy určené pouze k pohledu zblízka. Anebo ještě lépe, k pohledu horizontálně nad hlavou (Déan, 1997).

Diderot není nadšený ani z dalších obrazů, o kterých se zmiňuje. Znovu vytýká sklad barev, které jsou sice pestré, ale žlutavé a mdlé. Fragonardovu techniku také nenechá bez lehkého napomenutí: „Když malíř po rozměrné kompozici, která vyvolala obrovský rozruch, myslí, že publikum vezme zavděk pouhou hlavou, řekněte mi sám, co si o tom mám myslet.“⁹¹

Ačkoli se filozof nezdá být přílišným příznivcem tohoto malíře, kritiku, kterou vytvořil na podnět jeho obrazu, zůstane jednou z nejlépe propracovaných v celých Diderotových *Salónech*.

⁹⁰ „C'est un jeu fascinant et inquiétant, irritant, dans les termes de Diderot, qui ne peut que constater cette insubordination du fait matériel jaune et sa propension à subvertir l'aspect, à favoriser l'équivoque signifiante, à envahir le tout du tableau.“ (DÉAN, Philippe. Deux sortes de peintures, str. 56).

⁹¹ DIDEROT, Denis. O *umění*, str. 340.

Závěr

V *Salónech* bychom zajisté našli množství dalších textů, které jsou něčím zajímavé a význačné. Stejně tak bychom mohli vidět díla mnoha dalších malířů a sochařů, která zaujaly Diderota na výstavách. Nicméně tyto tři malíři stále zůstávají nejvíce rozebíraným tématem ze všech textů, ať už je to pro autorovo osobní zalíbení, nebo pro krásu formy, se kterou stvořil pojednání o jednotlivých dílech. Při porovnání obrazu samotného a popisu, který nabízí filozof, s ním můžeme souhlasit v jeho výtkách a kritikách, nebo také ne. Důležitým faktem pořád zůstává, že kritika umění, kterou psal pro *Literární korespondenci*, byla stylistickým cvičením, jímž rozvíjel své schopnosti, zkoumal a rozšiřoval možnosti tohoto žánru, ale zajisté také zábavou, která podněcovala vznik nových a nových kritik.

Denis Diderot je v dnešní době známý především jako filozof a jeden z autorů *Encyklopedie*. Cílem této bakalářské práce bylo nejen analyzovat kritiky jednotlivých *Salónů*, ale také ukázat mistrnost autora v žánru, který sám začal rozvíjet a kterým se následně inspirovali také další autoři⁹². Nicméně i v kontextu výtvarného umění Diderot rozvíjí své filozofické myšlenky a tak si čtenář tohoto díla může být jistý, že nejde o pouhý popis vystavovaných děl, ale že nám autor předkládá hluboce propracovaný koncept pojetí estetiky, etiky a filozofie (především v *Salónech* z let 1763–1769).

⁹² Zmiňme např. umělecké kritiky Charlese Baudelaira, které vyšly pod názvem *Critique d'art* (Gallimard, 2008).

Seznam použité literatury

DIDEROT, Denis. *Salons*. Paris: Gallimard, 2008. Edice Michela Delona. ISBN 978-207-0313-853.

DIDEROT, Denis. *O umění*. Praha: Odeon, 1983.

BILLY, André. *Život Diderotův*. Praha: Odeon, 1988.

DÉAN, Philippe. Deux sortes de peintures. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 1997, č. 22, s. 35-69. Dostupné z:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1997_num_22_1_1376

DIDEROT, Denis. *Rameauův synovec*. Praha: Nakladatelství F. Kosek, 1947.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění: Přehled filozofie a historie umění a kritiky*. Praha: Portál, 2003, 122 s. ISBN 80-717-8663-2.

PIJOAN, José. *Dějiny umění / 8*. Překlad Dagmar Halasová a František Xaver Halas. Praha: Odeon, 1981.

QUINTILI, Paolo. La couleur, la techné, la vie. L'esthétique épistémologique des Salons(1759-1781). *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 1998, č. 25, s. 21-39. Dostupné z: <http://rde.revues.org/index1251.html>

REX, Walter. Diderot contre Greuze?. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 1998, č. 24, s. 7-25. Dostupné z:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1998_num_24_1_1412

LEBLANC, Cécile. *L'écrivain et ses salons – přednášky*. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, únor – červen 2011.

Internetové zdroje

Académie de Saint-Luc. In: *Larousse* [online]. © 2009 [cit. 2012-07-05]. Dostupné z: http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Acad%E9mie_de_Saint-Luc/103906

CARRIER-LAFLEUR, Thomas. Denis Diderot, critique d'art : des salons aux Salons... avec plaisir !. In: *Fabula* [online]. 23. 11. 2009 [cit. 2012-05-26]. Dostupné z: <http://www.fabula.org/revue/document5319.php>

Confrérie, puis académie de Saint-Luc. In: *Larousse* [online]. © 2009 [cit. 2012-07-05]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Saint-Luc/142504>

Denis Diderot (Encyclopédie / Dictionnaire) [online]. 30 days [cit. 2012-05-16]. Dostupné z: <http://www.denis-diderot.com/index.html>

Denis Diderot. *Larousse* [online]. © 2009 [cit. 2012-05-26]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Diderot/116453>

Madame d'Épinay. *Salons* [online]. 23. 9. 2011 [cit. 2012-05-25]. Dostupné z: <http://www.aei.ca/anbou/epinay.html>

Frédéric Grimm. *Dictionnaire des journalistes* [online]. © 2008 [cit. 2012-05-25]. Dostupné z: <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/362-frederic-grimm>

Friedrich Melchior Grimm and the "Correspondance Littéraire". *Marxist Internet Archive: History Archive* [online]. © 2010 [cit. 2012-05-25]. Dostupné z: <http://www.marxists.org/history/france/grimm/index.htm>

Melchior, baron de Grimm. *Larousse* [online]. © 2009 [cit. 2012-05-25]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Grimm/167991>

Claude Adrien Helvétius. *Athéisme : l'homme majuscule*. [online]. © 2002-2012 [cit. 2012-05-25]. Dostupné z: <http://atheisme.free.fr/Biographies/Helvetius.htm>

LASSEN, Kirsten. ELSE MARIE BUKDAHL: Diderot est-il l'auteur du «Salon» de 1771 ? Historisk-filosofiske Meddelelser udgivet af Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, Bind 41, nr. 2. Copenhagen, Munksgaard, 1966, 166 s. *Revue Romane* [online]. 1967, roč. 2, č. 2 [cit. 2012-05-26]. Dostupné z: http://etidsskrifter.dk/ojs/index.php/revue_romane/article/view/11089/21020

Lecyklopædia. *Teorie pravdy* [online]. 20. 3. 2009 [cit. 2012-07-06]. Dostupné z: <http://leccos.com/index.php/clanky/teorie-pravdy>

Querelle des Bouffons. In: *Larousse* [online]. Éditions Larousse, © 2009 [cit. 2012-05-25]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Bouffons/183470>

Paul-Henri Thiry (Baron) d'Holbach. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. © 2010 [cit. 2012-05-25]. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/holbach/>

Životopisy: Diderot Denis. *Český-jazyk.cz* [online]. © 2003-2012 [cit. 2012-05-16]. Dostupné z: <http://www.cesky-jazyk.cz/zivotopisy/denis-diderot.html>